

KINDI

RISALAT AL-KINDI



3 1142 01610 2546

ML
189
K513
1962
110.1

New York University
Bobst, Circulation Department
70 Washington Square South
New York, NY 10012-1091

Web Renewals:
<http://library.nyu.edu>
Circulation policies
<http://library.nyu.edu/about>

THIS ITEM IS SUBJECT TO RECALL AT ANY TIME

NOTE NEW DUE DATE WHEN RENEWING BOOKS ONLINE

BRO
DART

زکریا یوسف

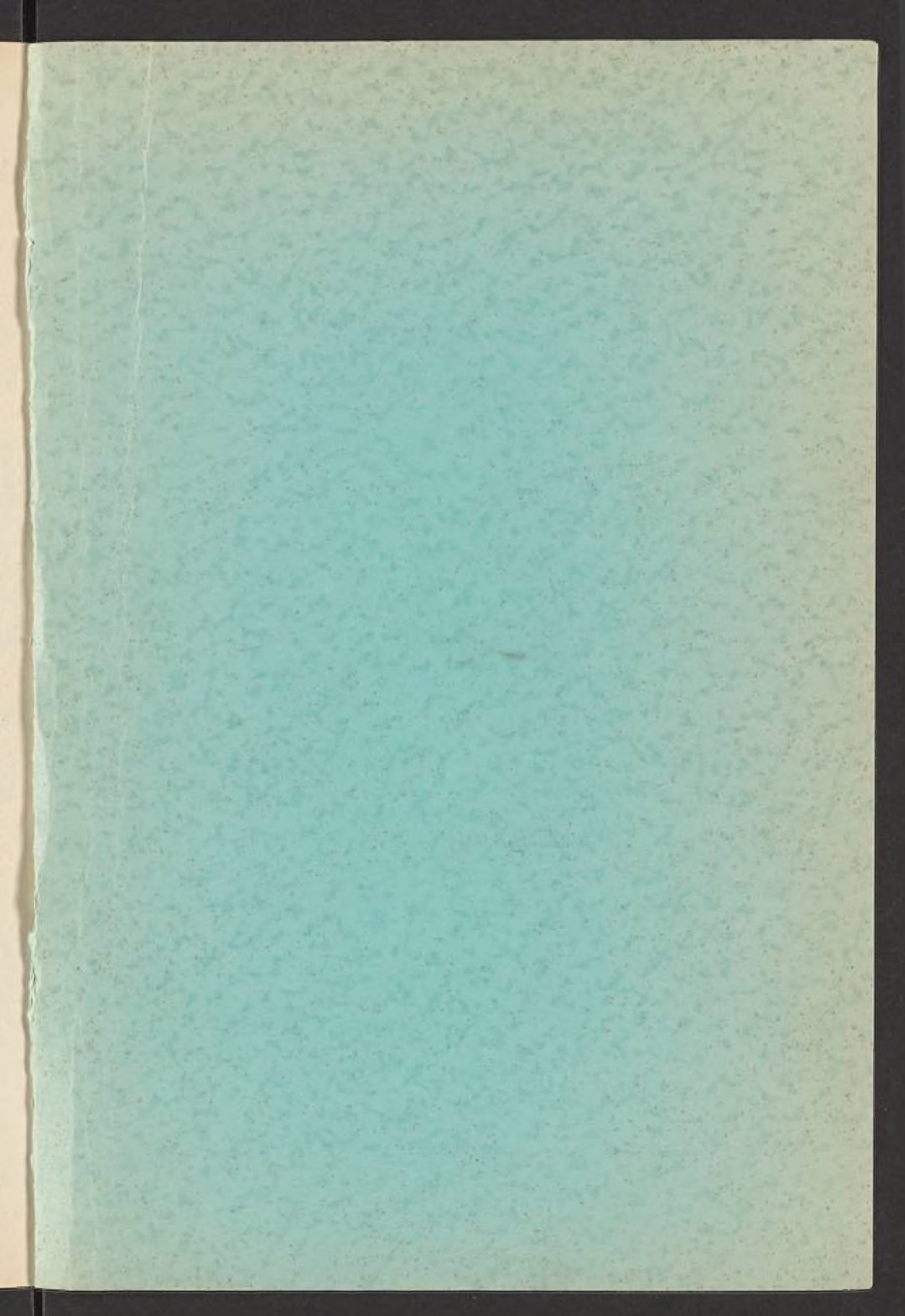


موسیقی الکندی

(ملحق لکتاب « مؤلفات الکندی الموسیقی »)

بغداد ۱۹۶۲

مطبعة شفيق



زکریا یوسف
Risālat al-Kindī



al-Kindī, Yā'qūb ibn
Ishāq

موسیقی الکندی

(ملحق لکتاب « مؤلفات الکندی الموسیقی »)

1st Supplement

بغداد ۱۹۶۲

مطبعة شفيق

الاهـداء

الى الكندي

في ذكراه

ذكر يا يوسف

~~Music~~
Music

ML

189

K513

suppl.

no.1

آراء الكندي في الموسيقى

الكندي في بغداد

العراق مهد الحضارة ، ففي هذه الأرض الطيبة نشأت أقدم الحضارات في التاريخ .

ولا بد لكل حضارة من ألوان ، وأشكال ، وأنغام ، تصورها وتعبير عنها . فكان الفن الدعامة الثانية التي تقوم عليها المدينيات الى جانب العلم ، وكانت الموسيقى التي هي سيدة الفنون ، من أبرز الامور التي تؤدي هذه المهمة . لهذا قال كونفوشيوس حكيم الصين قبل آلاف السنين : « اذا أردت أن تعرف مبلغ حضارة أمة فاسمع موسيقاها » .

ولئن كنا لا نستطيع اليوم أن نستمع الى تلك الموسيقى ، التي كانت تموج نعماتها في أجواء أور ، وبابل ، ونيوى ، فزيارة واحدة للمتحف العراقية^(١) ، ووقفه قصيرة أمام القيثارة الذهبية ، الذي يجثم اليوم فيها - والذي كان العراقي يؤدي به الحانه قبل زهاء خمسة آلاف عام - ، هذه الوقفة كفيلة بأن تبعث الى مخيلتنا صورة واضحة لتلك الموسيقى الرائعة وعندما يسدل التاريخ الستار ليرفعه بعد أكثر من ثلاثين قرناً ، نرى في العراق مشهداً ثانياً أكثر روعة من الاول ، اذ نشاهد الخليفة ابا جعفر المنصور يشيد بغداد ، لتسلم مقاليد التراث الحضارى الذى خلقته العصور الغابرة ، ولتودع هذا التراث ثمرات أفكارها ، وتقدمه من جديد نورا يشع للانسانية .

وهكذا أصبحت بغداد عاصمة أكبر دولة امتدت حدودها من الصين حتى الاندلس ، وموطن العلم والفن والادب أيضاً ، فعمّ الرخاء ، وتحرر الفكر ، وأخذ العلماء والمفكرون وأهل الفن يتهافنون اليها من كل حذب وصوب ، لينهلوا من مناهلها ، ويرفعوا بناء مجدها عالياً .

(١) يقول الدكتور مصطفى جواد : قل المتحف العراقية ولا تقل المتحف العراقي .

وفي هذا الجو الفكري والفني الذي نشاهد صورته على صفحات الاغاني
والآب ليلة و ليلة ، ظهر فيلسوفنا أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي
ليساهم في هذا البناء الحضاري الشامخ ، فألف وصنف في شتى نواحي
المعرفة ، ومنها الموسيقى .

مؤلفات الكندي الموسيقية

ألف الكندي في الموسيقى تسع رسائل ، أشار ابن أبي أصيبعة الى
ثمان منها وهي (٢) :

- ١ - رسالته الكبرى في التأليف .
 - ٢ - رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الاشخاص العالية وتشابه
التأليف .
 - ٣ - رسالة في المدخل الى صناعة الموسيقى .
 - ٤ - رسالة في الايقاع .
 - ٥ - رسالة في خبر صناعة الشعراء .
 - ٦ - رسالة في الاخبار عن صناعة الموسيقى .
 - ٧ - مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود ألفه لاحمد بن المعتصم .
 - ٨ - رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى .
- ولقد كانت صدقة سعيدة أن أعتز على رسالة تاسعة في الموسيقى سنة
١٩٥٥ في مكتبة « بودليان » بجامعة « أوكسفورد » لم يرد ذكرها في
المصادر العربية أو الاجنبية ، وعنوانها « كتاب المصوتات الوترية من ذات
الوتر الواحد الى ذات العشرة الاوتار » .

وهذه الرسائل التسع قد ضاع بعضها ، ولم ينته لنا منها سوى خمس
رسائل ، عرف من كل منها نسخة وحيدة في العالم ، وهي :

- (٢) عيون الانباء ج ١ ص ٢١٠ ، ويذكر له ابن النديم سبع رسائل ،
والقفطي ست فقط ، انظر كتابي « مؤلفات الكندي الموسيقية » ص
٨ وما بعدها .

- ١ - كتاب المصوتات الوترية آنف الذكر ، المحفوظ في اكسفورد .
- ٢ - رسالة في خبر صناعة التأليف ، المحفوظة في المتحفة البريطانية .
- ٣ - رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى .
- ٤ - مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود .
- ٥ - الرسالة الكبرى في التأليف .

وهذه الرسائل الثلاث الأخيرة هي من مخطوطات دار الكتب الوطنية
ببرلين (٣) .

وقد نشرت هذه الرسائل الخمس - محققة - في كتابي « مؤلفات
الكندي الموسيقية » ، الذي صدر ببغداد قبل بضعة شهور .
ولرسائل الكندي هذه أهمية خاصة في تاريخ الموسيقى العربية ،
نظراً لأنها أقدم ما انتهى إلينا من مصنفات موسيقية باللغة العربية ، هذا مع
العلم أن مؤلفات عربية عديدة في الموسيقى قد وضعت قبل زمن الكندي (٤) ،
إلا أنها قد ضاعت مع الأسف ، لهذا تعتبر مؤلفات الكندي هذه أولى الحلقات
في دراسة تاريخ الموسيقى عند العرب من ناحيته العلمية والفلسفية .

مفهوم الموسيقى عند الكندي

ولعلنا نستطيع أن نجمل رأى الكندي وفلسفته في الموسيقى في
العبارة الآتية التي جاءت في إحدى رسائله وهي : « الموسيقى الباهر
الفيلسوف يعرف ما يشاكل كل من يلتمس أطرا به من صنوف الايقاع
والنغم والشعر ، مثل حاجة الطبيب الفيلسوف الى أن يعرف أحوال من
يلتمس علاجه أو حفظ صحته » .

فالموسيقى في نظر الكندي : « معرفة » لا بد من اكتسابها بالدرس

(٣) انظر وصف هذه الرسائل في « مؤلفات الكندي الموسيقية » ص ٨
وما بعدها .

(٤) لمعرفة أسماء هذه الكتب ومؤلفيها انظر المراجع السابق ص ٣٧ .

والتحصيل ، وكما يتحتم على الطبيب أن يأخذ بنظر الاعتبار أموراً كثيرة قبل أن يهيج العلاج ، كذلك يتحتم على الموسيقار أن يفعل قبل أن يصنع الألحان .

لهذا يتناول الكندي موضوع الموسيقى من مختلف النواحي : النغمات ما يتفق منها وما يتنافر عند التأليف ، الإيقاعات وعددها ونقرااتها وما يوافق كل منها من الألحان ، أثر الموسيقى في النفس وما تبعثه ألحانها فيها من سرور وحزن وشجاعة ، أثر الألحان المختلفة في الصحة والامزجة ، المناسبة بين الأوتار والنغمات والأجرام السماوية وغير ذلك ، فيضع لكل هذه الأمور ، الدساتير التي ينبغي أن يسير بموجبها الموسيقار الباهر ، مؤيداً أقواله بالبراهين الرياضية ، والأدلة المنطقية .

وهكذا يعتبر الكندي أول من أدخل الموسيقى إلى الثقافة العربية ، فأصبحت من ضمن مناهج الدراسة العلمية ، وجزءاً من الفلسفة الرياضية . وكان هذا بطبيعة الحال نتيجة التأثير بالمدرسة الأغريقية ، بما نقله العرب من العلوم اليونانية إلى العربية في مختلف نواحي المعرفة ومنها الموسيقى^(٥) .

فصارت كلمة « الموسيقى » باللغة العربية تعني علم الموسيقى (Musicology) ، بينما كلمة « الغناء » التي كانت قديماً تعني أداء الألحان والموسيقى بصورة عامة ، صارت تطلق على الفن العملي فقط .

ويضع الكندي الموسيقى في تصنيفه للعلوم ضمن « العلم الاوسط » حيث يقول : « ان عادة الفلاسفة كانت الارتياض بالعلم الاوسط ، بين علم تحته ، وعلم فوقه . فأما الذي تحته فعلم الطبيعة وما ينطبع عنها ، وأما الذي فوقه فيسمى علم ما ليس من الطبيعة - وترى أثره في الطبيعة - ، والعلم الاوسط الذي يتسبّل إلى علم ما فوقه وما تحته فيقسم إلى أربعة أقسام^(٦) :

(٥) تاريخ الموسيقى لهنري فارمر ، ترجمة حسين نصر ، ص ١٨٠

(٦) مؤلفات الكندي الموسيقية ص ٧٠ .

- ١ - علم العدد والمعدونات وهو الارثماطيقى *
- ٢ - علم التأليف وهو الموسيقى *
- ٣ - علم الجاومطوية وهو الهندسة *
- ٤ - علم الاسطر ونومية وهو التنجيم *

وبهذا صارت الموسيقى عند العرب أحد العلوم الرياضية ، وعنصر من عناصر الحكمة الرباعية المسماة (Quadrivium) والتي اخذوها عن اليونان *

وان فهم هذه النقطة على غاية من الهمية ، خشية ان يتبادر الى الاذهان ان العرب نقلوا الحانهم عن اليونان ، او ان الموسيقى العربية من اصل يوناني او رومي او فارسي . كما يدعى بعض الباحثين *

فهناك الكثير من التناوهد التاريخية التي تثبت ان الموسيقى العربية كانت تختلف عن موسيقات هذه الامم . فالكندى في مواضع كثيرة من رسائله يشير الى هذا فيقول : « ان لكل قوم في هذه الآلة [أى العود] مذهب هو ليس لغيرهم ... فمذهب الفرس استعمال الحقة بعد وقوفهم على طرفهم المعلومه اذ هي شبيهة لهم بالاصول ... ومذهب الروم ايضا في الاغان الثمانية الاسطوخسبة ... وكذلك ايضا مذهب العرب بالضرب اللائق بضائهم ، كاصولهم الثمانية اعنى الثقيل والحفيف والهزج ... » (٧)

ويقول في موضع آخر : « والتعليم فنون كثيرة اعنى عربى وفارسى ورومى وغير ذلك ... » (٨) *

وفي رسائل اخوان الصفا نقرأ ما يأتى : « فهذه الثمانية الاجناس التي قلنا انها اصل وقوانين لفناء العرب والجانها * واما غير العربية كالفارسية والرومية واليونانية فلاحانها قوانين غير هذه » (٩) *

(٧) مؤلفات الكندى الموسيقية ص ١٣٧ *

(٨) المرجع السابق ص ١٤٢ *

(٩) رسائل اخوان الصفا ج ٢ ص ٢٢٨ من طبعة بيروت *

وفي كتاب الاغانى لابي الفرج الاصفهاني خبر يؤيد هذا ايضا وهو :
 « قالت مخارق : كان لمولاي الذي علمني الغناء فراش رومي ، وكان يغني
 بالرومية صوتا مليح اللحن ، فقال لي مولاي : يا مخارق خذي هذا اللحن
 الرومي فانقلبه الى شعر من اصواتك العربية حتى امتحن به اسحق الموصلي ***
 ففعلت ذلك ، وجاء اسحق الموصلي *** فغنيته آياه في درج اصوات مزجت
 قبله ، فاصفي اليه اسحق وجعل يفهمه ويقسمه ويفقد اوزانه ومقاطعـه
 ويوقع عليه بيده ، ثم اقبل على مولاي فقال : هذا لحن رومي ، فمن اين وقع
 لك ؟ ، فكان مولاي بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئا احسن من استخراجـه لـنا
 روميا لا يعرفه ولا العلة فيه وقد نقل الى غناء عربي وامتزجت نغمه حتى عرفه
 ولم يخف عليه ، (١٠) » .

ومما لا شك فيه ان تمييز اسحق لهذا اللحن الغريب دليل على وجود
 الاختلاف بينه وبين الحان العرب .

اذن : هناك موسيقى عربية اصيلة ، نشأت - كما نشأ الشعر - فنا
 يستمد عناصره من القطر - ثم تطور هذا الفن ووضعت له الاسس
 والقواعد العلمية التي اقتبسها العرب من الامم التي سبقتهم في الحضارة ، فتمي
 وترعرع ، دون ان يفقد شخصيته ، متهججا الفلسفة القائلة : ان الفن هو
 الخلق والابداع ، لا النقل والتقليد .

وكان الكندي من اوائل الذين وضعوا هذه القواعد للموسيقى العربية ،
 وجعلوا منها فنا يقوم على أسس العلم ، تناوله من بعده غير من قادة الفكر
 فوسعوه وطوروه ، و اضافوا اليه من عبقرياتهم الشيء الجديد ، أمثال اخوان
 الصفا ، والفارابي ، والرازي ، وابن سينا ، وصفي الدين عبدالمؤمن البغدادي
 وغيرهم .

(١٠) اغانى ج ٥ ص ٢٧٩ من طبعة دار الكتب .

وقد تناول الكندي موضوع الموسيقى فبحثه من نواح مختلفة ، نستطيع

ان نجعلها في خمسة اتجاهات :

- ١ - الوجهة الصوتية ، أى اللحنية •
- ٢ - الوجهة الزمنية ، أى الايقاعية •
- ٣ - الوجهة النفسية •
- ٤ - الوجهة الطبية •
- ٥ - الوجهة الفلكية •

السلم الموسيقي للكندي

ففي رسالته في « خبر صناعة التأليف » يتناول النغمات ، والايصاد ، والاجناس ، والجموع ، وتأليف اللحن ، وانواع البناء اللحني ، كلها بصورة مختصرة ، الا انها واضحة ، على الرغم من ان ما انتهى اليها من هذه الرسالة لا يزيد على الورقات الثلاث الاخيرة منها •

وقد اعتمد في شرحه لهذه الامور على آلة « العود » التي كانت الآلة الموسيقية الرئيسية عند العرب ، والتي اتخذها كافة الباحثين النظريين وسيلة لشرح نظرية الموسيقى ، معتمدين على دساتينها في تحديد درجة النغمات التي هي بمثابة حروف الهجاء في لغة الموسيقى ، والتي منها يتألف السلم الموسيقي ، وعليه تبنى الاطلاق •

وقد كان العود في الشرق زمن الكندي يستعمل باربعة اوتار فردية عند الضاربين ، تسمى على التوالي من الاعلى الى الاسفل : « البم » ، المثلث ، المثني ، الزير ، ، بينما كان الباحثون النظريون يفترضون له وترا خامسا - سهولة بحث النظرية الموسيقية في حدود طبقتين دون اللجوء الى نقل اليد اليسرى من وضعها الاول على الدساتين - ويسمون هذا الوتر الخامس « الزير الثاني » ، او الزير الاسفل ، او الحاد ، ، ومنهم الكندي •

وهناك شواهد كثيرة على استعمال العود باربعة اوتار فقط ، منها الجبر

الآتي الذي يرويه لنا أبو الفرج الأصفهاني في كتاب الأغاني فيقول : « قال اسحق الموصلي ، دعاني المأمون وعنده ابراهيم بن المهدي ، وفي مجلسه عشرون جارية اجلس عشرة عن يمينه وعشرة عن يساره ومعهن العبدان بضربن بها ، فلما دخلت سمعت من الفاجية اليسرى خطأ فأنكرته ، فقال المأمون : اسمع خطأ ؟ فقلت نعم والله يا أمير المؤمنين ، فقال لابراهيم هل تسمع خطأ فقال : لا ، فأعاد على السؤال ، فقلت نعم وانه في الجهة اليسرى ، فأعاد ابراهيم سمعه الى الجهة اليسرى ثم قال : لا والله يا أمير المؤمنين . . . » ثم قلت يا أمير المؤمنين يسكن وتضرب الثامنة من الجهة اليسرى ، فامسكن وضربت الجارية الثامنة ، فعرف ابراهيم الخطأ وقال : نعم هنا خطأ يا أمير المؤمنين ، فقال عند ذلك لابراهيم : يا ابراهيم باتمار اسحق بعدها ، فان رجلا فهم الخطأ بين ثمانين وترا وعشرين حلقا لجدير ان لاتماريه . . . » (١١) .

وواضح من هذا الخبر ان كل واحد من العشرين عودا كان باربعة اوتار ، حتى بلغ مجموعها في العبدان ثمانين وترا .

وفي الأغاني خبر آخر يؤيد هذا وهو : « أخبرني جعفر بن قدامة ، قال حدثني علي بن يحيى المنجم قال : كنت عند اسحق بن مصعب ، فسأل اسحق الموصلي بحضرتي فقال له : يا ابا محمد ، أرايت لو ان الناس جعلوا للعود وترا خامسا للتنغمة الحادة . . . اين كنت تخرجها منه ؟ فبقي اسحق واجما . . . وقال : الجواب في هذا لا يكون كلاما انما يكون بالضرب فان كنت تضرب اوتيك كيف تخرج » (١٢) .

ويذكر الكندي العود في رسالته الكبرى في التأليف بقوله : « أما الاوتار فهي اربعة اولها البم . . . ثم المثلث . . . ثم المثني . . . ثم الزير » (١٣) ويشير اخوان الصفا ايضا الى العود باربعة اوتار بقولهم : « ينبغي ان

(١١) أغاني ج ٥ ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .

(١٢) أغاني ج ٥ ص ٢٧٠ .

(١٣) مؤلفات الكندي الموسيقية ص ١٢٣ .

تتخذ الآلة التي تسمى العود خشباً طوله وعرضه وعمقه على النسب الشريفة . . .
 ثم يتخذ أربعة أوتار بعضها اغلظ من بعض على النسب الشريفة . . . (١٤)
 ومنع ان زرياب تلميذ ابيحق الموصلي الذي هاجر من بغداد الى الاندلس
 (توفي سنة ٢٣٠ هـ) ، قد اضاف هناك وتر خامساً ، الا ان هذا العود الخامس
 لم يكن ينتشر استعماله في الشرق ، وربما لم يعم استعماله طويلاً في الاندلس
 أيضاً .

ويبدو لي ان السبب في ذلك هو ان هذا الوتر الخامس لم يكن مريحاً
 بالنسبة للضارب لعدم تقدم صناعة الاوتار آنذاك ، وعدم كفاية هذا الوتر من
 الناحية العملية .

فقد كان عود ذاك العصر اصغر حجماً من العود الذي نستعمله اليوم ،
 ويقدر ثلاثة ارباع حجم العود الحالي تقريباً ، وتستدل على هذا ، من طول
 الوتر الذي كان يشد عليه آنذاك .

فقد جاء في الرسالة الكبرى في التأليف للكندي ما نصه : « وانما صار
 مضرب الاوتار على ثلاثة اصابع من المشط لانه موضع جزء من آخر الوتر
 وهو العشر » (١٥) . فاذا كان عشر الوتر يساوي ثلاثة اصابع ، يكون طول
 الوتر كله ثلاثين اصبعاً .

وجاء في موضع آخر من هذه الرسالة ما يأتي : « ثم قاسوا بالثلاثين
 بوصة التي في كل برج الثلاثين اصبعاً التي هي طول الاوتار » (١٦) .

فطول وتر العود آنذاك كان ثلاثين اصبعاً . واذا اعتمدنا على طول
 الذراع الشرعي الذي حددته الامام الغزالي بـ ٢٤ اصبعاً ، والاصبع بست
 شعيرات بطن كل حبة لظهر الاخرى ، واخذنا ست شعيرات من انواع مختلفة
 من الشعير ، وقسناها ، ثم اخذنا معدتها ، كما فعلت انا ، ليتبين لنا ان الاصبع

(١٤) رسائل اخوان الصفا ج ٢ ص ٢٠٣ من طبعة بيروت .

(١٥) مؤلفات الكندي الموسيقية ص ١٢٣ .

(١٦) المرجع السابق ص ١٣٥ .

يساوى ستتمرا ونصف تقريبا ، وبهذا يكون طول وتر العود القديم « ٤٥ سم »

تقريبا

وإذا ما علمنا أن آثار العود كانت تصنع في القرن الثالث للهجرة من
الامعاء للوترين الغليظين ، ومن الحرير للوترين الدقيقين ، ثم صارت كلها
في القرن الرابع تصنع من الحرير بمعدل ٦٤ خيطا للسم ، و ٤٨ للملث ،
و ٣٦ للمثنى ، و ٢٧ للزير ؟ - فتكون نسبة غلظ كل وتر الى الذى يليه كنسبة
 $\frac{3}{4}$ - ، إذا ما علمنا هذا : وجب أن يصنع الوتر الخامس من ٢٠ خيطا ، مما
يجعله دقيقا لا يتحمل الشد المطلوب ، أو إذا شد فلا يحافظ على تسويته ،
وهذا هو السبب فيما اعتقد لعدم انتشار استعمال العود بخمسة اوتار ، وأن
الوتر الخامس قد أهمل في القرن الخامس كما أخبرنا بذلك ابن سينا ، وتلميذه
X أبو منصور الحسين بن زبلة (توفي سنة ٤٤٠ هـ) في كتابه المخطوط « الكافي
في الموسيقى » بقوله : « وقد كان يشد على العود وتر خامس ليخرج من
سبابة وينضره طنينان لثمة الذى بالكل مرتين ، فهجر ذلك ، وصاروا إذا
احتاجوا الى ايجاد هاتين النغمتين - اعنى سبابة الوتر الخامس وينضره - نزلوا
تحت خنصر الزير باصبعين بمقدار ما يفعل طنينان ثم طينيا ، فيكون تحت خنصر
الزير بالقوة نغمتان لثمة الذى بالكل مرتين » (١٧) .

الا انه في القرن السابع للهجرة كان الوتر الخامس قد اعيدت اضافته ،
واصبح العود يستعمل بخمسة اوتار ، كما أخبرنا بذلك صفى الدين عبدالمؤمن
البغدادي في الرسالة الشرفية (١٨)

غير أن زيادة هذا الوتر كما يبدو لي جاءت نتيجة لتكبير حجم العود ،
فصار الوتر الرابع القديم بعينه يشد مكان الوتر الخامس ، والثالث مكان الرابع ،

(١٧) جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا تحقيق زكريا يوسف ،
القاهرة ١٩٥٦ ، ص ١٤٥ ، وانظر أيضا الكافي في الموسيقى ، مخطوط
المتحف البريطاني . (Or. 2361, fol. 236 r)

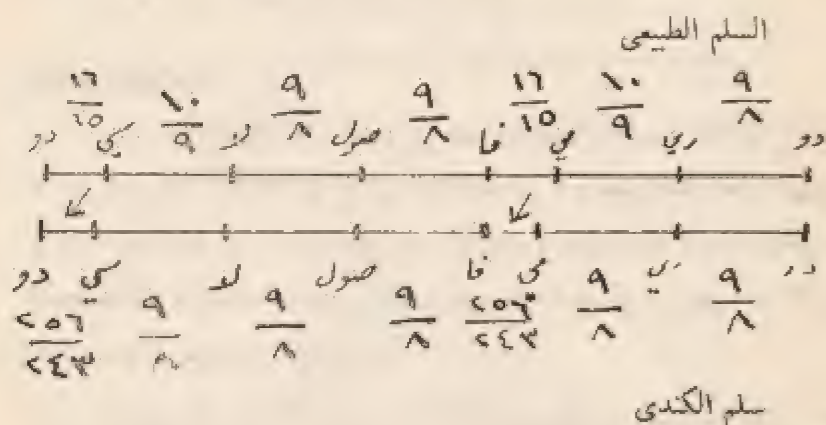
(١٨) الرسالة الشرفية ، مخطوطة برلين ورقة ٣٥ و

وهكذا اضيف وتر غليظ فوق الوتر الاول ، وصار هذا يعتبر وتر البم .
لهذا فذكر العود عند الباحثين النظريين كالكندي والفارابي وابن سينا
بخمسة اوتار ما هو الا رمزا نظريا .

ويتضح لنا من دراسة الابعاد التي يذكرها الكندي في شد الدساتين
على العود ^(١٩) ، ان السلم الموسيقي المعروف آنذاك هو سلم « ملون » يتألف
من اثني عشرة نغمة بينها ابعاد غير متساوية ، يرمز لها بالحروف الالفي عشر
الاولى من الابدجية ، ابتداء من يطلق البم كالاتي :

أ ب ج د ه و ز ح ط ي ك ل

وباستطاعتنا ان نفهم بسهولة الفرق بين سلم الكندي والسلم الطبيعي
(diatonic) المستعمل اليوم في الموسيقى بمقارنة نسب ابعاد كل منهما
بالآخر ، مبتدئين بنغمة « دو » مثلا في بناء السلمين :



وبالنظر الى بناء هذين السلمين يتبين : ان البعد الكائن بين النغمتين
« مي - فا » في سلم الكندي - والذي يسميه العرب بعد البقية او الفضلة وفي
(١٩) انظر تسوية الكندي للعود مع نسب الدساتين في مؤلفات الكندي
الموسيقية ص ٤٧

الاصطلاح الغربي « ليمما » (٢٠) - هو أصغر من مثله في السلم الطبيعي بمقدار قليل يسمى « كوما »

وإذا ما طرحنا البقية من البعد الطيني (tone) ، يكون الباقي أكثر من نصف طيني (semitone) وقد سماه الأستاذ ميخائيل الله ويردى « ليمما » (٢١) ، وبهذا تكون النغمة التي تتوسط الطيني - ان كانت نحو الحدة - أكثر من « دينر » بمقدار كوما ، وان كانت نحو الشغل أقل من « ينول » بمقدار كوما أيضا .

ولقد كان استعمال هذا السلم الموسيقي على العود يولد صعوبة من الناحية العملية ، اذ ان نغمات دستان المجنب علم البهم والمثلث والمثني ، لم تكن تتفق مع نغمات دستان الوسطى على المثني والوزير والحاد ، الامر أدى بعد ذلك في زمن الفارابي الى تغيير هندسة سلم الكندي هذا ، وصبه في قالب آخر عرف بسلم « ليمما ليمما كوما » (٢٢) .

الكندي والموشح

ويشير الكندي في رسالته « في خبر صناعة التأليف » الى انواع تأليف الاغان ، فيذكر لنا ستة انواع من البناء اللحني ، ويعطينا مثلا لكل منها بوضوح فيه كيفية سير خط اللحن عند التأليف ، مينا اسماء النغمات بالحروف الابدعية التي كان يستعملها في تدوين الموسيقى ، فيذكر من بين هذه الانواع الست ، نوعا يسميه « الموشح » .

وورود مثل هذه الكلمة في رسالة الكندي يضيف بنا شيئا جديدا لما هو

(٢٠) وتسمى ايضا نصف الطين الفيتاغوري ، انظر : Grove's Dictionary of Music. article : Limma.

(٢١) فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفن العربي ص ١٢٨ من الطبعة الثانية

(٢٢) مؤتمر الموسيقى العربية ، ص ٢٨٦ من للطبعة العربية

معروف في تاريخ الموشح ، كما انه يبحث على التساؤل : هل كان الموشح عراقي الاصل ام اندلسيا ؟؟ .

يقول الكندي : « أما على كم ضرب يكون اللحن ؟ » فهو ينقسم اولا الى قسمين احدهما المتالي والآخر لا متالي ، ثم يقسم المتالي الى نوعين : صاعد ، وهابط . »

ويقسم اللا متالي ايضا الى نوعين فيقول : « واما اللا متالي فينقسم الى قسمين : احدهما اللولبي ، والآخر « الموشح » (٢٣) . »

وبعد ان يشرح النوع الاول من اللامتالي - اي اللولبي - ويقسمه الى قسمين سميتهما : اللولبي الداخل ، واللولبي الخارج ؟ يعود الى النوع الثاني فيقول : « واما النوع الثاني من الذي ليس بمتالي المسمى « الضفير » ... » فينقسم الى قسمين : هما الضفير المنفصل ، والضفير المشبك ، فيكون تقسيمه لانواع البناء اللحني كالآتي :



وهنا نلاحظ ان الكندي يستعمل كلمة الموشح اول الامر بقوله : « واما اللا متالي فينقسم الى قسمين احدهما اللولبي والآخر الموشح » ، غير انه بعد هذا عندما يأتي الى الكلام على النوع الذي سماه الموشح يقول : « أما النوع الثاني من اللامتالي المسمى الضفير فهو ... »

ومن هذا نستدل ان كلمة الموشح اصطلاحها هو لما كان يسمى

« الضمير » لأنها ادق في التعبير عن هذا النوع من اللحن الذي يشبه الموشح أكثر مما يشبه الضمير بالمعنى اللغوي لهاتين الكلمتين ، كما سيجي شرحه . وقبول هذا الرأي أمر لا يتطرق إليه الشك إذا ما فهمنا أسلوب الكندي في الكتابة ، وعلمنا أنه كان من أوائل المترجمين والمؤلفين باللغة العربية ، وعليه أن يضع المصطلحات العربية لما يماثلها في اللغات الأجنبية ، وأن يبدل الكلمات العربية الشائعة كمصطلحات بكلمات أخرى أكثر مطابقة للمعاني الدالة عليها .

ودقة الكندي في اختيار المصطلحات واضح كما يظهر لنا من رسائله المختلفة . فنراه يقول مثلاً : « ولنضع للنغم أسماء ليسهل بها تكرار القول فيها ، فنسمى مطلق البيم الذي هو « أ » المفروضة . . . » أما كيف سماها القدماء ، وكيف سميناها نحن على استحقاق وعلى ذلك ، فقد أوضحنا ذلك في كتابنا الأعظم في تأليف اللحون ، (٢٤) .

ويقول أيضاً : « ولنبين علة ما وضعنا أسماءها نقول : تسمى المجموع اللواتي بالأربعة المتألفة بأسماء خاصة بها مشتقة من أحوالها ، فيسمى الجمع الأول « المقدم » . . . ولذلك سمينا مطلق البيم الذي هو « أ » « مفروضة » ، ونهاية النغم التي هي « أ » من الزبر الثاني « حادة الحادات » لأنها نهاية الحدة من المفروضة . . . »

وايضاً : « أما تكميل الموسيقى فموضع التأليف في قول عددي متناسب نقي من الاعراض المفسدة للقول العددي ، وبازمان متساوية الاركان متشابهة النسب التي من عادة الناس أن يسموها إيقاعاً كما قد انبأنا بذلك في كتابنا في الاقاويل العددية [و] في كتابنا في النسب الزمانية ، إلا أننا نقول ههنا بعض ما يكمل صناعة التأليف عند من عرف صناعة الاعداد القولية ، وصناعة النسب الزمانية » (٢٥) .

(٢٤) المرجع السابق ص ٥٢

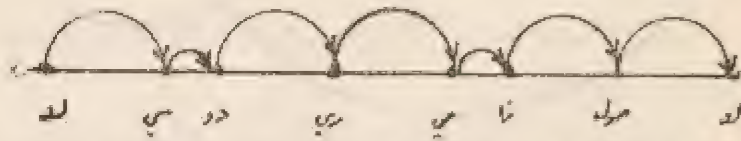
(٢٥) المرجع السابق ص ٦٤

وهنا نراه يصطلح كلمة « القول العددي » للشعر ، و « النسبة الزمانية » للايقاع ، ويكرر هذا في مكان آخر بقوله : « فينبغي ان يكون القول العددي - اعنى الشعر - الملبس للحن مشاكلا في المعنى لطبع اللحن ... » وفي نسبة زمانية - اعنى ايقاع - مشاكل لمعنى اللحن ، (٢٦) .

ويتبين لنا من اسلوب الكندي هذا في الكتابة انه عندما يصطلح كلمة جديدة ، يضع معها الكلمة القديمة الشائعة ، وهذا يجعلنا لا نشك في ان كلمة « الموشح » هي من اصطلاحه لما كان يسمى « الضفير » .

ولنعد الآن الى شرح الامثلة اللحنية الستة - آتفة الذكر - كما دونها الكندي ، والتي وضحتها بالعلامات الموسيقية الحديثة في كتابي « مؤلفات الكندي الموسيقية » وسأضع هنا النغمات بالاسماء الحديثة تسهيلا للفهم ، وسيتبين لنا كم كان الكندي موفقا في اختياره كلمة الموشح .

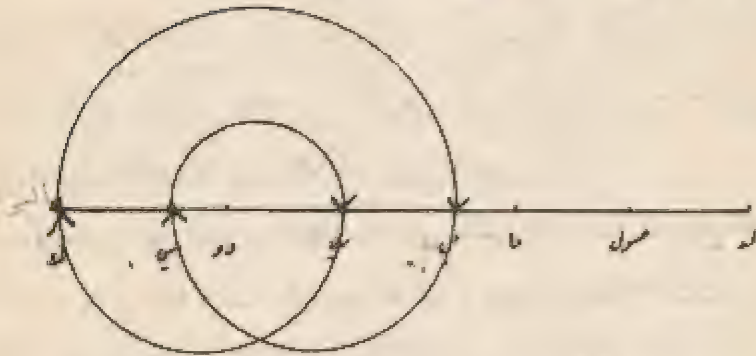
فالححن المتالى : هو الذى يكون سير الخط اللحنى فيه عند التأليف مبتدئا من نغمته ، ومتقللا الى النغمة التى تليها . فالتى تليها ، وهكذا بالترتيب حسب تسلسل النغمات فى السلم الموسيقى . ولو حاولنا بيان هذا اللحن بالرسم ، لجاء على الشكل الآتى :



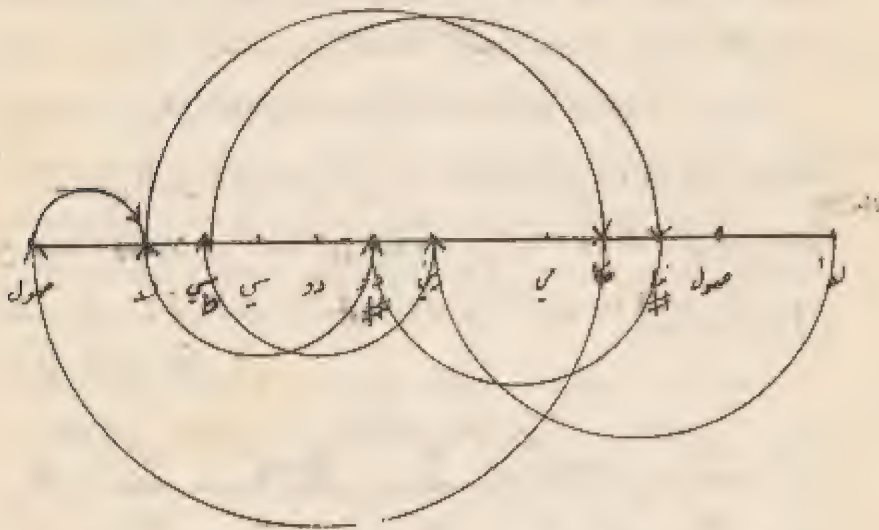
وهذا هو المتالى الصاعد ، أما الهابط فيكون سير اللحن فيه بالعكس ، أى انه يكون الايتداء من النغمة الحادة والنزول الى الثقيلة .

(٢٦) : المرجع السابق ص ٦٥

أما المولي الداخلي فيكون رسمه كالآتي :



والدولي الخارج يكون عكس الداخل ومثل مقلوبه تماما .
ولو رسمنا الخط اللغني للموشح ، جاء على الصورة الآتية :



وهذا هو المشتبك أما المنفصل فيكون على العكس ويشابه الاول .
وتبين لنا من رسم الموشح ان هذه الكلمة جاءت لتمثل ما يشبه معناها
في اللغة حيث اشتقت من الموشح وهو : « كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان »
مخالف بينهما ، معطوف أحدهما على الآخر ، توشح المرأة به ، وهو أيضا

سير منسوج من الجلود يرصع بالجواهر ، تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها» (٢٧)
واستنادا الى ما تقدم نستطيع ان نضع للموشح تعريفاً جديداً - هو غير
التعريف المشهور - فنقول : « الموشح اسم وضعه الكندي لضرب من اللحن
يؤلف بشكل معين ، كان معروفاً بالعراق في زمانه باسم الضفير » .

وهذا التعريف الجديد ، يجرتنا الى إعادة النظر في تاريخه ، وتعريفه
الشائع في الادب .

والموشح في الادب هو : « ضرب من الكلام المنظوم تعدد اوزانه ،
وتنوع قوافيه تبعاً لرغبة قائله وقدرته على التصرف في أفانين الكلام » (٢٨) ،
والذي اجمع مؤرخو الادب القدامى والمحدثون على انه من مبتكرات أهل
الاندلس في اواخر القرن الثالث او اوائل الرابع للهجرة ، ويعزون اختراعه
الى مقدم بن معافر البغري من شعراء الامير عبداللّه بن محمد المرواني
(٢٧٥ - ٣٠٠ هـ) ، او الى ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد الفريد ، او الى
محمد بن حمود القبري الضري (٢٩) .

فهو كان اختراعه وتسميته بالموشح في الاندلس مجرد صدقة وعسن
غير علم بما كان يسمى بالموشح في العراق ؟

أم انه انتقل من العراق الى الاندلس مع زرياب الموسيقار ، تلميذ
اسحق الموصلي الذي هاجر الى الاندلس ووصلها سنة ٢٠٦ للهجرة ، وانشأ
مدرسة هناك ؟

أم ان الموسيقى العراقية كانت السبب في اختراع الموشح وتسميته بهذا
الاسم عند ادباء الاندلس ؟

الحقيقة ان الاجابة على هذه الاسئلة ليست من السهولة بمكان ، فلم

(٢٧) فن التوشيح للدكتور مصطفى عوض الكريم ، بيروت ١٩٥٩ ص ١٨

(٢٨) لموشح في الاندلس والمشرق للدكتور محمد مهدي البصير ، بغداد
١٩٤٨ ص ٨

(٢٩) فن التوشيح ص ٩٧ . وانظر مقدمة «الموشحات الاندلسية» لفؤاد وجاني

تصلنا كلمات لموشح نظم في العراق قبل الاندلس ، وإن كان من المحتمل جدا أن يكون شعراء الاندلس قد قلدوا بموشحهم « المواليا » (٣٠) الذي ظهر في العراق قبل نهاية القرن الثاني للهجرة ، أو « الكان وكان » (٣١) الذي اخترعه البغداديون لسرد الحكايات الشعبية .

ومن ناحية ثانية لم يصلنا لحن مدون لموشح اندلسي نستد اليه في حكمنا ، والالحن التي نغني بها الموشحات القديمة اليوم ، لا يمكن أن تكون هي بعينها الالحن ذاك العصر ، كما أنه لا يمكن أن نقول أنها لم تتغير وقد انتقلت اليها بالتواتر خلال عشرة قرون ، وبدون تدوين .

غير أن هناك بعض الاخبار والروايات التي تساعدنا على التوصل الى حقيقة الامر .

فما لا شك فيه أن السبب الرئيسي في اختراع الموشحات - وغيرها من ضروب المنظومات الخارجة على الشعر التقليدي - ما هو الا تطور الغناء ، وبعبارة اخرى : أن اختراع الموشح كان ضرورة موسيقية أكثر منها ضرورة أدبية ، لأن الاغنية في عرف الفن ما هي الا « جسم من الشعر يرتدي ثوبا من اللحن » ، فتقاطع الجسم الذي يصوغه الشاعر ، هي التي تحدد تقاطيع الثوب الذي يصنعه الملحن .

وبإمكان الشاعر أن ينظم مائة قصيدة من بحر واحد دون أن يعيقه هذا عن الابتكار والابداع في ادبه ، بينما لا يستطيع الموسيقار أن يلحن هذه

(٣٠) المواليا ضرب من الشعر اللحني يتألف من سبعة أشطر تتفق الثلاثة الاولى منها في القافية والثلاثة التالية في قافية أخرى ، وتلتزم في الشطر السابع القافية الملتزمة في الاشطر الثلاثة الاولى ، وعروض المواليا هو البسيط .

(٣١) الكان وكان : هو نوع من الشعر العامي قافيته مردوفة دائما ، والشطر الاول من بيته أطول من الشطر الثاني ، وقد تطور حتى نظمت به الحكم والمواعظ ، لكنه ظل محافظا على صيغته العامية الى أن انقرض .

القصائد المائة المصبوبة كلها في قالب واحد بالحن وإيقاعات متنوعة ، والملاحن كمصمم الأزياء يريد أن يتكرر أزياء جديدة دائما .

لهذا تارت الموسيقى على الشعر ، واخذ الموسيقى هو الذي يتحكم في الأوزان الشعرية التي يريدونها لتتسجم في أوزانها الموسيقية ، وصار هو الذي يصنع الثوب أولا ويعين التقاطيع التي تروقه فيه ، وعلى الشاعر أن يصوغ جسما لذلك الثوب وبذلك التقاطيع ، ومن هنا نشأ الموشح في الأدب .

وهناك في كتاب الأغاني خبر يؤكد هذا الرأي ، ولم اجد احدا من الباحثين في هذا الموضوع قد التفت اليه .

يقول ابو الفرج الاصفهاني : « جاء اسحق الموصلي يوما الى صديقه محمد بن راشد الخفاف وقال له : قد جاءت بي اليك حاجة ... » انطلق الى ابراهيم بن المهدي وقال له : يا سيدي اسألك عن شيء ، فان قال سل : فقل له اخبرني عن قولك :

ذهبت من الدنيا وقد ذهبت مني

اي شيء كان صنعتك فيه الا ان تقول : « ذهبتو » بالسواو ، فان قلت « ذهبت » ولم تمددها لقطع اللحن ، وان مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط . فقلت كيف اخاطب ابراهيم بهذا ، فقال هو حاجتي اليك فاذا استحسنيت ان تردني فنت اعلم ، قال افعل ذلك لموضعك على ما فيه على ، ثم اتيت الى ابراهيم وجلست عنده مليا وتجارينا الحديث الى ان خرجنا الى ذكر الغناء ، فخاطبته بما قال اسحق ، فتغير لونه وانكسر ثم قال : يا محمد ليس هذا من كلامك ، هذا من كلام الجرهماني ابن ال ... قل له : اتم تصنعون هذا للصناعة ، ونحن نصنعه للهو واللعب والعبت . قال محمد : فخرجت الى اسحق وحديثه بذلك فقال : الجرهماني ؟ والله اشبهنا بالجرامقة لغة هو الذي يقول « ذهبتو » ، واقام عندي يومه فرحا بما بلغته ابراهيم عنه من توقيفه على خطئه . (٣٢) .

والمهم في هذا الخبر هو مصطلح كلمة « ذهب » عند الغناء ، وكان هذا يخالف تقاليد الموسيقى العربية ، بينما تجيزه الموسيقى غير العربية ، كما أخبرنا الجاحظ بقوله : « وصارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تعطط فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون » (٢٢) .

وهذه التقاليد العربية هي التي أجبرت الشاعر للخروج على قوالب العروض التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، وإبتكار قوالب أخرى للمحافظة على شكل الكلمة عند الغناء ، بما يتماشى وقواعد الموسيقى . ولا شك ان زرياب الذي هاجر من بغداد الى الأندلس (توفي سنة ٢٢٠ هـ) قد نقل هذه التقاليد الموسيقية ، ونشر في مدرسته الموسيقى العراقية هناك ، ونقل إليها أيضاً الألحان وبضمنها اللحن المسمى بالصفير ، وأصبح يسمى « الموشح » .

ويبدو ان الموشح الذي يعتبر خروجاً على التقاليد الشعرية لا يمكن ان يظهر ويشتد بآدى الأمر الا في المجالات الشعبية ، فلم يكن ليرضاه المؤرخون والأدباء فيدوتونه في كتبهم ، ولكنهم بعد ان تذوقوا حلاوته واحسبوا بجماله من جهة ، وخفت حدة التقاليد العربية في زمن دول الطوائف من جهة أخرى ، تناولوه كبار الشعراء فاضافوا اليه من فصاحتهم وبلاغتهم ما جعله يصبح من فنون الخاصة بعد ان كان من فنون العامة ، فكانوا اول من دون كلامه ، وصار ينسب الى الأندلس ، وعرفت منظوماته بالموشحات الأندلسية .

وعليه ، فهل يحق لنا الآن - بناء على ما تقدم - ان نسمى هذا اللون من الفن الغنائي بالموشحات العراقية ؟ ، او ان نسميها الموشحات العراقية الأندلسية ؟ ، هذا ما اتركه للكتاب والباحثين في هذا الموضوع .

(٢٢) البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، القاهرة ١٩٤٨

ص ٣٨٥

إيقاعات الكندي

وبعد ان ينتهي الكندي من بحث عنصر اللحن ، يتناول العنصر الثاني من مادة الموسيقى وهو « الإيقاع » فيقول في مطلع رسالته « في اجزاء خبرية في الموسيقى » ما يأتي : -

« انظر الله لك من خفيات الامور بموضحات الرسوم اشرف العلوم ، سألت - اياك الله لك الخيرات - ايضاح اصناف الايقاعات وكميتها وكيفية ترتيبها وازمانها ، وكيفية استعمال الموسيقى لها في الزمن المحتاج اليها فيه ، اذ كان اهل هذا العصر ، من اهل هذه الصناعة الاغلب عليهم فيها لزوم العادة ، لطلب موافقة من حضرهم عند استعمالهم لها ... » (٣٤) .

ثم يعدد لنا الايقاعات الثمانية التي كان العرب ينون الحانهم عليها وهي :

- ١ - الثقيل الاول
- ٢ - الثقيل الثاني
- ٣ - الماخوري
- ٤ - خفيف الثقيل
- ٥ - الرمل
- ٦ - خفيف الرمل
- ٧ - خفيف الخفيف
- ٨ - المزج

وبعد ذلك يدون عدد نقرات كل ايقاع بصورة واضحة ، وبهذا مكنتنا من حل هذه الرموز التي وردت في كتاب الاغاني ، وظلت مجهولة المعنى طيلة عشرة قرون .

والايقاع كما عرفه الكندي هو « النسب الزمانية » ، وكما عرفه صفى

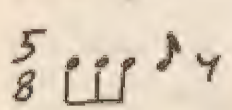
(٣٤) مؤلفات الكندي الموسيقية ص ٩٥ - ٩٧

الدين عبدالمؤمن البغدادي في الرسالة الشرفية هو : « جماعة نقرات يتخللها
أزمة محدودة المقادير على نسب واطراح مخصوصة ، بادوار متساويات ،
تدرك تساوى تلك الأدوار والأزمة بميزان الطبع السليم » (٣٥) .

وساعدنا الفارابي على فهم ما يقصده الكندي بالنقرة الساكنة ، والنقرة
المتحركة ، التي ورد ذكرهما في تدوينه الإيقاعات ، فيقول الفارابي : « النقرة
التي يعقبها وقفة نسميها العرب النقرة الساكنة ، والتي لا يعقبها وقفة ولكن
تعقبها حركة الى نغمة أخرى يسمونها النقرة المتحركة » (٣٦) .

فالنقرات الساكنات كقولنا : تن تن تن الخ ... ، بمعنى نقرات
يلها وقفات ، كالضرب المتقطع على الكمان الذي يعرف باصطلاح الموسيقى
الحديثة (staccato) ، والنقرات المتحركات كقولنا : تا تا تا الخ ... ،
نقرات مستدات (detache) ، وبهذا تكون النقرات الاعتيادية كقولنا :
ت ت ت الخ ...

فلو رمزنا للنقرة بالعلامة الموسيقية ذات السن (كروش) ، تكون النقرة
الساكنة مساوية لذات السن ووقفة بقدرها ، وتكون النقرة المتحركة مساوية
لعلامة السوداء (نوار) ، وعلى هذا الأساس نستطيع ان نحل رموز الإيقاعات
التي دونها الكندي ، وكتابتها بالعلامات الموسيقية الحديثة كالآتي :

يقول الكندي : « أما الثقل الأول (٣٧)  ،
فثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ،

ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به » ، وتفسير هذا ما يأتي :

(٣٥) الرسالة الشرفية ، مخطوطة برلين ورقة ٧٢ و .
(٣٦) كتاب الموسيقى الكبير ، ورقة ١٠٣ من نسخة ليدين ، ورقة ١٥٩ و
من نسخة ميلانو .

(٣٧) العلامات الموسيقية التي ذيلوها الى الأسفل تشير الى النقرة القوية
عند توقيعها على الطبلة ، أي ما تسمى باصطلاح الموسيقى العربية
« تم » والتي ذيلوها الى الأعلى « تك » وقد وضعت هذه التيمات والتكات
حسب ذوقى ، وللضارب أن يغيرها حسب ذوقه ، وهذا لا يفسر
الميزان طبعا .



والثقل الثاني : « ثلاث نقرات

متواليات ، ثم نقرة ساكنة ، ثم نقرة

متحركة ، ثم يعود الايقاع كما ابتدئ به » ، وتفسيره كما هو مبين .

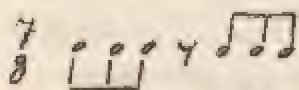


والماخوري : « نقرتان متواليتان

لا يمكن ان يكون بينهما زمان نقرة ، ونقرة

منفردة ، وبين وضعه ورفع [اى الدور] ورفع ووضعه زمان نقرة ،

كما هو مبين .

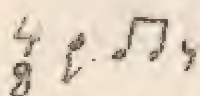


وخفيف الثقل : « ثلاث نقرات

متواليات لا يمكن ان يكون بين واحدة

منها زمان نقرة ، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة » ، وتفسيره

كما هو مبين .



والرمل : « نقرة منفردة ، ونقرتان

متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ،

وبين رفعه ووضعه ورفع ووضعه زمان نقرة » ، وتفسيره كما هو مبين .



وخفيف الرمل : « ثلاث نقرات

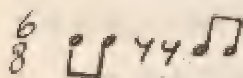
متحركات ثم يعود الايقاع كما ابتدئ به » ، وتفسيره كما هو مبين .



وخفيف الخفيف : « نقرتان

متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ،

وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة » ، وتفسيره كما هو مبين .



والهزج : « نقرتان متواليتان لا

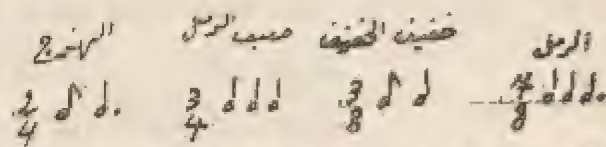
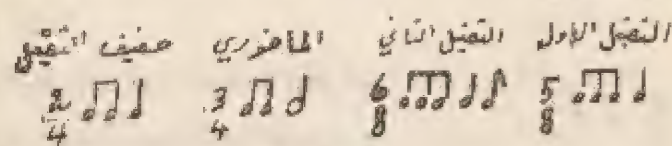
يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل

نقرتين ونقرتين زمان نقرتين » ، وتفسيره كما هو مبين .

هذه هي الإيقاعات الثمانية كما دونها لنا الكندي * وهنا نلاحظ ان اثنين منها من ميزان $\frac{3}{8}$ ، واثنين من ميزان $\frac{9}{8}$ ، غير ان هذه وان كانت تتشابه وزنا ، لكنها تختلف إيقاعا ، ويبدو ان كلمة الميزان في الموسيقى تعني غير ما تعنيه كلمة الإيقاع ، وان كنا نرى بعض الكتاب يستعملون هاتين الكلمتين الواحدة بدل الاخرى كأنهما مترادفتين (٣٨) .

وهذه الإيقاعات قد أصابها التطور طبعاً كما أصاب الموسيقى عامة ، فحافظت على اسمائها بينما تغيرت صيغاتها ، ولهذا نجد أسماء هذه الإيقاعات بعينها في رسائل اخوان الصفا وكتب الفارابي وابن سينا وابن زبيل وصفي الدين البغدادي وغيرهم ، لكنها بصيغات أخرى .

ملاحظة : لقد دون الدكتور محمود الحفني هذه الإيقاعات في « رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى » التي نشرها في القاهرة على الوجه الآتي :



وأنا لا أعلم على أي شيء اعتمد في تدوينه هذا ، كما لا أعلم كيف يمكن ان تفسر نصوص الكندي على هذه الصورة .

تدوين الموسيقى عند الكندي

والكندي في أبحاثه الموسيقية نراه يستعمل الحروف الأبجدية تارة في تدوين النغمات ، وطورا أسماء الأصابع حسب مواضعها على الدساتين ، وهذا ما يدلنا على ان التدوين الموسيقي كان معروفا عند العرب في زمن الكندي . ومعرفه هذا الامر على غاية الأهمية في تاريخ الموسيقى العربية ، لانسأ

(٣٨) ذكرى يوسف : مبادئ الموسيقى النظرية بغداد ١٩٥٧ ص ٥١

تكون قد غنطنا حق العرب اذا قلنا انهم لم يعرفوا نوعا من التدوين الموسيقى، كما ذهب الى ذلك الاستاذ « جول روائيت » عند كتابته عن الموسيقى العربية في دائرة المعارف الفرنسية، وكما قال ايضا: « ان ما كتب عن الموسيقى العربية اعتبارا من القرن الثامن للميلاد كان شيئا كثيرا » وفي كل هذه المدونات والمؤلفات التي لم تنقطع حتى عصرنا هذا لا نرى اثرا لطريقة كتابة (٣٩) »

ان العرب كانوا يعرفون التدوين الموسيقى منذ القرن الثامن، وربما عرفوه قبل ذلك، فقد جاء في كتاب الاغانى لابي الفرج الاصفهاني ما يأتي: « كتب اسحق الموصلي الى ابراهيم بن المهدي بنجنس لحن صنعه واصبعه ومجراه واجزاء لحنه فناء ابراهيم من غير ان يسمعه فأدى ما صنعه »، وخبر كهذا واضح في معناه.

ومؤلفات الكندي الموسيقية شاهد آخر على ذلك. وفي كتاب الموسيقى الكبير للفارابي نجد التدوين الموسيقى بالحروف الابجدية، موجودا. وابن سينا في الجزء الموسيقى من كتاب الشفاء يعطينا مثلا لحنيا قصيرا مدونا نغماته باسماء الاصابع (٤٠) »

وابن زبلة في « الكافي في الموسيقى » يستعمل الحروف الابجدية في تدوين الموسيقى ولكن بمعناها العددية (٤١) » وصفي السنين عبدالمؤمن البغدادي في كتاب الادوار يعطينا ابياتا من الشعر ملحنة، والنغمات مدونة بالحروف الابجدية، وزمان كل نغمة بالارقام (٤٢) » والشيخ شمس الدين الصيداوي الذهبي في كتابه المسمى « كتاب تستخرج منه الانغام » يدون

- (٣٩) دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية، ترجمة اسكندر شلقون ص ٨
(٤٠) جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٤١ - ١٤٢
(٤١) الكافي في الموسيقى مخطوط المتحف البريطاني Or. 2361, fol. 226r
(٤٢) كتاب الادوار، اخراج الدكتور حسين علي محفوظ (بالزئكفراف) بغداد ١٩٦١ ص ١٩ وما بعدها

النغمات على مدرج يتألف من ثمانية خطوط بالوان مختلفة ، ومن هذا المخطوط نسخة واحدة في اوكسفورد والاخرى بباريس (٤٣) .

غير ان هذه الكتب ما زالت حتى اليوم مخطوطات مبعثرة هنا وهناك في خزائن الشرق والغرب ، ولا شك لو ان عناية خاصة وجهت الى جمعها ودراستها ، فانها ستفتح لنا آفاقا جديدة في تاريخ الموسيقى العربية الذي ما زال يحفظه الشيء الكثير من الغموض .

ومن حسن الحظ ان نشر في احدى رسائل الكندي الموسيقية على لحن مدون ، يضعه كتمرين ودرس اول للتلميذ الذي يتعلم الضرب على العود (٤٤) .

وهذا اللحن يعتبر أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون ، لا عند العرب فقط ، بل في تاريخ العود الذي كان معروفا منذ الألف الثاني قبل الميلاد . وقد دون الكندي في هذا اللحن النغمات التي يؤديها الضارب فقط ، دون ان يبين لها زمانا ، لهذا رأيت من الأفضل ان اضع هذه النغمات في اطار ايقاعي كي يأتى اللحن موزونا ، ويكون التمرين اشبه بقطعة موسيقية صغيرة . ونلاحظ في هذا التمرين ان الكندي يبدأ منذ الدرس الاول في تعويد التلميذ على ضرب نغمتين في وقت واحد كي يدرب اذنه على تفهم الانقاقات ، وتعويد اصابع يده على وضعها في الاماكن الصحيحة على الاوتار لتخرج النغمة من الوتر المزموم بالاصبع متفقة مع النغمة الثانية من الوتر المطلق احيانا والمزموم ايضا احيانا ، وهذا احدث ما متبع في تدريس الضرب على الآلات الموسيقية . واليك هذا اللحن مجسدا بالعلامات الموسيقية الحديثة .

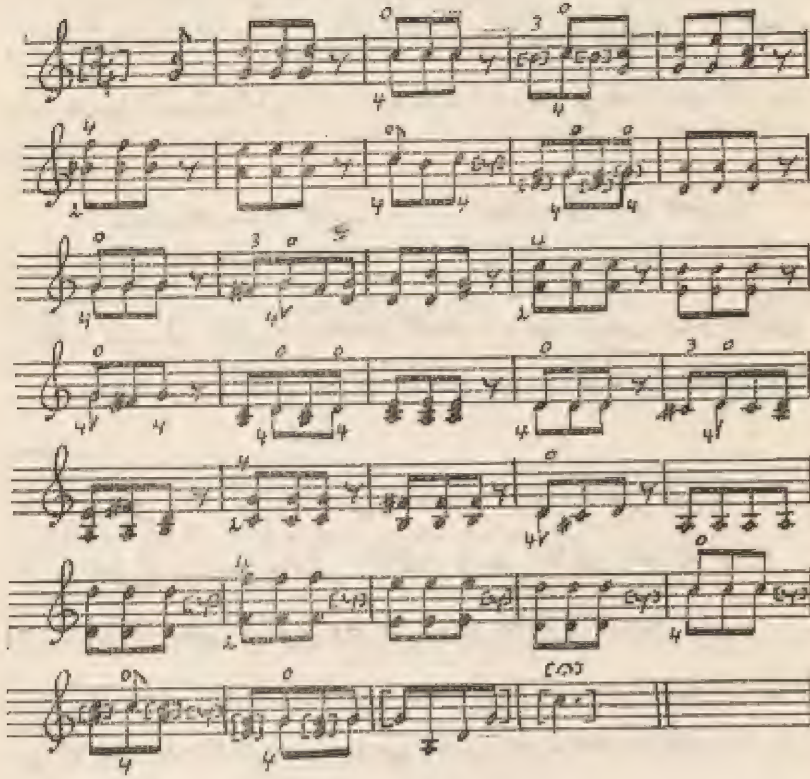
H.G. Farmer: The Arabic Musical Manuscripts in the Bodleian Library London 1925, p. 15. (٤٣)

(٤٤) نشرت هذه الوثيقة بنصها المخطوط مع تجسيد اللحن بالعلامات الموسيقية الحديثة بصورة مستقلة بعنوان « أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون عند العرب من القرن الثالث للهجرة » تمرين للضرب على العود « تحقيق وتجسيد زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢ ، كما نشر النص المخطوط أيضا مع كلماته مطبوعة في « مؤلفات الكندي الموسيقية » ص ١٣٨ وما بعدها .

تمرين للضرب على العود (١)

يعقوب بن اسحق الكندي

زكريا يوسف



التأثير النفسى للموسيقى فى نظر الكندي

ويسهب الكندي فى تأثير الموسيقى فى نفوس الكائنات الحية ، فيقول
« وكيف ان الفلاسفة صنعوا آلات كثيرة تناسب تأليف الاجساد الحيوانية »

(١) عند ضرب هذا اللحن لاحظ « الدييز » فى سلم الكندي هو احد من
الدييز الذى نعرفه بمقدار كوما ، و « البيمول » كذلك اخفض بمقدار
كوما ، كما يكون جس الاوتار بالابهام والسبابة دون استعمال الريشة

ويظهر منها اصوات مشاكلة للتركيب الانسى ، ليظهروا بذلك مقدار شرف
الحكمة وفضلها . *

ثم يذكر امثلة لذلك فالدلفين والتمساح اذا سمعت الزمر وضوت البوق
فثنها تطرب وتخرج الى الماء ، والحيول والغزلان تلذها اصوات الاوتار ،
والطواويس عندما تسمع الالحان تنشر اجنحتها وتختال علامة الفرح ، والطيور
عامة تعجبها الاصوات الحنونة ، فتقف مصفية ، ولعل في هذا مصداق لما قال
الشاعر :

والطير قد يسوقه للموت اصغاؤه الى حين الصوت

أما تأثيرها في الانسان فواضح اكثر ، فهناك الالحان المفرحة والمحرزة ،
ومنها ما يبعث في النفس الشجاعة والاقدام ، ومنها ما يبعث الهدوء والنوم .
وهكذا نرى الكندي يصنف الالحان حسب تأثيرها في النفس الى ثلاثة
صنوف :

- ١ - اللهوى والطربى والتلذذى والتعشى ، وهى الالحان المطربة .
- ٢ - للجرأة والنجدة والبأس والاقدام ، وهى الالحان الجرئية .
- ٣ - للبكاء والحزن والنوح والرقاد ، وهى الالحان الشجية .

ثم يتناول الايقاعات ايضا ويصنفها الى صنوف مبيتا ما يلائم كل لحن
من الالحان آنفة الذكر منها ، ومتى يحسن تقديم هذه الالحان ، اذ ان لكل
ظرف ما يلائمه . *

فللطفولة الحانها ، وللشباب والشيخوخة كذلك ، والالحان الملائمة في
الصيف والشتاء ، والحن الصباح والمساء والليل ، وغير ذلك على نحو ما انقراؤ
باسهاب في مواضع كثيرة من رسائله . *

التاثير الطبى للموسيقى

ويتناول الكندي ايضا الالحان من ناحية طبية ، فيبين ان الالحان تؤثر في

الجسم فتساعد على الهضم ، وتبعث في الكيموسات التلطيف والتطهير .
ثم يتناول النغمات والاولاد والايقات ويذكر ما يفيد منها لاعضاء
الجسم ، فيقول : « نغمات الزير مناسبة لايقاع الماخوري ، وهما مقويين للمرار
الاصفر ، محررين له ، مسكنين للبلغم مطفين له .
ونغمات المثني مناسبة للثقل الاول والثاني ، وهي مقوية للدم ، محررة
له ، مسكنة للسوداء ، مطفية لها .

ويضع هذا مع نغمات الثلث والرباع ايضا . وهكذا يجعل الكندي من
النغمات والنقرات وصفات طبية لاعضاء الجسم .

ويبدو ان استعمال الموسيقى في العلاج - الذي يعتبر من أحدث الامور
الطبية اليوم - لم يكن مجهولا عند العرب قبل مائة واثلاثين عام ، ففي المصادر
العربية القديمة من الاخبار ما يؤيد ذلك ، وقد روي لنا القفطي القصة التالية
التي تدل على ان الكندي كان يعالج بالالخان ، وهي :

« ومن عجيب ما يحكى عن يعقوب بن اسحق الكندي هذا انه كان في
جواره رجل من كبار التجار موسع عليه في تجارته وكان له ابن قد كفساء
امر بيعه وشراؤه وضبط دخله وخرجه وكان ذلك التاجر كثير الازراء على
الكندي والطنن عليه فدمنا لتعكيره والاغراء به ، فعرض لابنه سكة فجاءه ،
فورد عليه من ذلك ما اذهله وبقي لا يدري ما الذي في أيدي الناس وما لهم
عليه مع ما دخله من الجزع على ابنه ، فلم يدع بمدينة السلام طيبا الا ركب
اليه واستركبه لينظر ابنه ويشير عليه في أمره بعلاج ، فلم يجبه كثير من
الاطباء لكبر العلة وخطرها الى الحضور معه ، ومن اجابه منهم فلم يجد عنده
كبير غناء ، فقيل له : انت في جوار فيلسوف زمانه واعلم الناس بعلاج هذه
العلة فلو قصدته لوجدت عنده ما تحب ، فدعته الضرورة الى ان تحمل على
الكندي باحد اخوانه فنقل عليه في الحضور فلجأ وصار الى منزل التاجر ،
فلما رأى ابنه واخذ مجسده ، أمر بان يحضر اليه من تلاميذه في علم الموسيقى

من قد انعم الخلق بضرب العود وعرف الطرائق المحزنة والمفرحة والمقنونة للقلوب والنفوس ، فحضر اليه منهم اربعة نفر ، فامرهم ان يديموا الضرب عند رأسه وان يأخذوا في طريقة وقفهم عليها واراهم مواقع النغم بها من اصابعهم على الدسكين ونقلها ، فلم يزالوا يضربون في تلك الطريقة والكندى أخذ مجلس الغلام وهو في خلال ذلك يمتد نفسه ويقوى نبضه ويرجع اليه نفسه شيئا بعد شيء الى ان تحرك ثم جلس وتكلم واولئك يضربون في تلك الطريقة دائما لا يفترون ، فقال الكندى لايه : سل اينك عن علم ما يحتاج الى علمه مما لك وعليك وانتبه ، فجعل الرجل يسأله وهو يخبره ويكتب شيئا بعد شيء ، فلما اتى على جميع ما يحتاج اليه غفل الضاربون عن تلك الطريقة التي كانوا يضربونها وفتروا ، فعاد الصبي الى الحال الاولى وغشيه السكات ، فسأله ابوه ان يأمرهم بمعاودة ما كانوا يضربون به ، فقال : هيهات انما كانت صياغة قد بقيت من حياته ولا يمكن فيها ما جرى ولا سبيل لى ولا لاحد من البشر الى الزيادة في مدة من قد انقطعت مدته ، اذ قد استوفى العطية والقسم الذي قسم الله له . (٢)

ويذكر لنا ايضا اخوان الصفا خبرا عن استعمال الموسيقى في المستشفيات بقولهم : « فاذا ألقت النغمات في الالحان المشاكلة لها واستعملت تلك الالحان في اوقات الليل والنهار المضادة لطبيعتها طبيعة الامراض الغالبة والعلل العارضة ، سكتها وكسرت حداثها ، وخففت على المرضى آلامها ، لان الاشياء المشاكلة في الطباع اذا كثرت واجتمعت ، قويت افعالها وظهرت تأثيراتها وغلبت اضدادها ، كما يعرف الناس مثل ذلك في الحروب والحصومات ، وقد تبين بنا ذكرنا طرف من حكمة الحكماء الموسيقيين المستعملين لها في المارستانات في الاوقات المضادة لطبيعة الامراض والاعراض والاعلال » (٣) .

(٢) تاريخ الحكماء للقفطي ص ٣٧٦ من طبعة اوربا
(٣) رسائل اخوان الصفا ج ٢ ص ٢١٣ - ٢١٤ من طبعة بيروت

ويرى عن الشيخ الرئيس ابن سينا أيضا انه كان يستعمل الموسيقى
 في تطبيقه ، وله في هذا الباب قول مأثور ذهب مثالا في اللاتينية وهو :
 « Inter omnia exercitia sanitatis cantare melius est »
 وهذا ما معناه : الغناء احسن رياضة لحفظ الصحة (٤) .

الكندى وعلاقة الموسيقى بالفلك

ويتناول الكندى موضوع الموسيقى من ناحية علاقتها بالفلك والأجرام
 السماوية ، متبعا في ذلك مذاهب الصائفة وفلسفة قدماء الإغريق (٥) التي
 تقول : ان كل شيء في العالم السفلي يتأثر بالعالم العلوي ، وهكذا يربط بين
 نعمات السلم الموسيقي السبع والكواكب السيارة ، كما يربط بين بروج الفلك
 الاثني عشر والملاوي الأربعة ، والدساتين الأربعة والأوتار الأربعة للعود .

فهذه النغمة تقابل المربخ ، وتلك المشتري ، وهذا الوتر من برج
 الدلو ، وذلك من برج العقرب . ويطلق الكندى غير قليل في هذه الناحية ،
 ويحاكيه فيها اخوان الصفا في رسالتهم الموسيقية ، ولا نجد بعد هذا - أي
 بعد القرن الرابع للهجرة - في كتب الموسيقى العربية بحثا في هذه الناحية .
 والفارابي يذكر في كتاب الموسيقى الكبير ان هذه العلاقة بين النجوم
 والموسيقى غير صحيحة ، كما ان ابن سينا يشجب هذه الفلسفة أيضا . ولعلنا
 نستطيع الآن ان نقرر ما جاء في مطلع مقدمته في الجزء الموسيقي من كتاب
 الشفاء حيث يقول : « وقد حان لنا ان نختم الجزء الرياضي من الفلسفة بإيراد
 جوامع علم الموسيقى ، مقتصرين من علمه على ما هو ذاتي منه ، وداخل
 في مذهبه ، ومتفرع على مبادئه وأصوله ، غير مطولين إياه بأصول عديدة
 وفروع حسابية من حقهما ان يفتن لهما من صناعة العدد نسا فيما يورد ، او
 تخريجا على ما يرد ، ولا ملتفتين الى محاكيات الاشكال السماوية والأخلاق

(٤) T. Arnold : The Legacy of Islam, p. 376.

(٥) تاريخ الموسيقى العربية لهنري فارمر وترجمة حسين نصار ص ١٣١

النفسانية بنسب الابعاد الموسيقية ، فان ذلك من سنة الذين لم تميز لهم العلوم بعضها عن بعض ، ولا انفصل عندهم ما بالذات وما بالعرض ، قسوم قدمت فلسفتهم وورثت غير ملخصة ، فافتدى بهم المقصرون ممن ادرك الفلسفة المهدية ، ولحق التفصيل المحقق ، (٦) .

ولا بد وان ابن سينا يقصد بالقوم الذين قدمت فلسفتهم قدماء اليونان ، والذي ورثها غير ملخصة هو الكندي ، والمقصرون هم أخوان الصفا الذين اقتدوا بالكندي في الوقت الذي كانوا قد ادركوا الفلسفة المهدية اى فلسفة الفارابي .

ومما تقدم يتبين لنا بجلاء ووضوح ان الموسيقى العربية منذ مائة وألف عام لم تكن مجرد تطريب دون قيد ، او لهو دون شرط ، بل كانت غذاء للنفس ، ورياضة للفكر ، وعلاج للجسم ، ساهم في بناء نهضتها فيلسوفنا ابو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي رحمه الله .

زكريا يوسف

بغداد في ١١/١١/١٩٦٢

(٦) - جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا ص ٣ من المتن

المحتويات

الصفحة	
١	١ - الكندي في بغداد
٢	٢ - مؤلفات الكندي الموسيقية
٣	٣ - مفهوم الموسيقى عند الكندي
٧	٤ - السلم الموسيقي للكندي
١٢	٥ - الكندي والموشح
٢١	٦ - إيقاعات الكندي
٢٤	٧ - تدوين الموسيقى عند الكندي
٢٧	٨ - تمرين الكندي للضرب على العود
٢٧	٩ - التأثير النفسي للموسيقى في نظر الكندي
٢٨	١٠ - التأثير الطبى للموسيقى
٣١	١١ - الكندي وعلاقة الموسيقى بالفلك

M. 76

ML

189

R513

1962

THE MUSIC OF AL-KINDI

(an appendix to my book «Al-Kindi's Writings on Music»).

By

ZAKARIYA YUSUF

A.L.C.M.

Baghdad
1962

NEW YORK UNIVERSITY LIBRARIES
MUSIC LIBRARY



Elmer Holmes
Bobst Library
New York
University

ML
189
K513
1962

ML
189
.K513
1962